

POPULAIRE
OU ÉLITAIRE ?DIX EXEMPLES
D'ARCHITECTURE
POSTMODERNE
À BRUXELLESCHRISTOPHE VAN GERREWEY
EPFL/UGENTGulliver II, SWIFT – Ricardo Bofill,
Constantin Brodzki (Terhulpen, 1989)
[© Ricardo Bofill, taller de arquitectura].

AU SORTIR DE LA SECONDE GUERRE MONDIALE, LE MODERNISME A PERDU DE SA PUGNACITÉ ET SE RÉSUME SOUVENT À UN ÉVENTAIL DE FORMULES MANQUANT DE LA FORCE ET DE L'INNOVATION DE JADIS. À partir des années 1960, les architectes se mettent donc en quête de nouvelles formes d'architecture, plus proches du citoyen, plus proches de la réalité de la cité historique. Le terme « postmodernisme » apparaît en 1975. Un concept qui charrie bien des éléments, mais qui est néanmoins associé surtout au langage esthétique souvent superficiellement historisant et au luxe tape-à-l'œil des immeubles de bureaux et des hôtels. Cet article resitue la polyvalence et la complexité du concept sur la base de dix exemples bruxellois.

Qu'entend-on par architecture post-moderne ? La réponse est simple : c'est l'architecture d'après le Mouvement moderne – d'après la génération mythique et héroïque de l'entre-deux-guerres, avec comme figures de proue Le Corbusier, Mies van der Rohe et Frank Lloyd Wright. Le théoricien littéraire Fredric Jameson a résumé la chose dans son classique de 1991, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Il affirme que « the populist aspect of the rhetorical defense of Postmodernism against the elite (and Utopian) austerities of the great architectural modernisms: it is generally affirmed, in other words, that these newer buildings are popular works, on the one hand, and that they respect the vernacular of the city fabric, on the other ; that is to say, they no longer attempt, as did the masterworks and monuments of high modernism, to insert a different, a distinct, an elevated, a new Utopian language into the tawdry and commercial sign system of the surrounding city, but rather they seek to speak that very language, using its lexicon and syntax »¹. L'architecture postmoderne ne prend plus appui sur l'opposition ou sur le

contraste entre le nouveau et l'ancien. Le rêve d'améliorer la ville et le monde au moyen de l'architecture et de l'urbanisme a été abandonné pour faire place à une approche pragmatique et efficace.

Ses manifestations contradictoires se retrouvent sans exception dans le Bruxelles de l'après-guerre. La définition de l'architecture postmoderne en tant que style – un art de construire luxueux du grand capital et de l'apparence, avec ses façades historisantes et sa présence imposante – s'applique à quantité d'immeubles de bureaux et d'hôtels. Ce sont précisément ces réalisations qui entachent le postmodernisme. Les architectes se détachent toutefois également de l'architecture moderniste par d'autres biais, par exemple en redynamisant le langage esthétique de l'intérieur, en impliquant les habitants dans le projet, en proposant des constructions plastiques et symboliques ou en embrassant la métropole de la fin du XX^e siècle d'une manière optimiste. Dans chacun de ces cas, l'architecture navigue entre une approche populaire et une approche populiste. Plutôt que de confronter la société

avec d'autres possibilités ou des visions d'avenir révolutionnaires, les architectes cherchent une connexion à la « réalité » de la ville et de la vie. À mesure que le XX^e siècle touche à sa fin, cette réalité semble de plus en plus prégnante. Les recettes postmodernes se déclinent à la chaîne, et le postmodernisme en architecture – à la fois comme terme et comme stratégie – devient superflu.

1. MAISON DURIEU Jacques Dupuis (Molenbeek-Saint-Jean, 1954) (fig. 1a, 1b et 1c)

À l'issue de la Seconde Guerre mondiale, le modernisme se résume souvent à un ensemble de formules sans la force et l'innovation d'antan. Jacques Dupuis (1914-1984) est un de ces architectes qui tentent d'insuffler une nouvelle vie dans le langage architectural, sans ambitions sociales ou intellectuelles démesurées. Outre des églises, des écoles et des complexes de logement, il construit surtout des habitations. Son travail est ludique, enjoué et caractéristique de l'optimisme des années 1950, qui



Fig. 1a, 1b et 1c

Maison Durieu, rue de la Fraîcheur 26, Molenbeek-Saint-Jean, arch. Jacques Dupuis, 1954 (© Marius Grootveld).

s'exprime de manière spectaculaire à l'Expo 58 à Bruxelles. L'architecte-poète Albert Bontridder (1921-2015), qui collabore avec Dupuis, formule la chose comme suit : « C'est qu'il n'y a aucune arrogance dans sa manière de bousculer les alignements, de retracer les gabarits, de prendre ses distances avec les règlements et les usages. Ouvrir un angle, conduire une diagonale, bloquer un parcours, percer une perspective ne sont pour lui que des gestes anodins, des clins d'œil, une façon d'échapper au sérieux des choses et des raisons »² (fig. 1a, 1b et 1c).

La maison Durieu est à première vue une maison de rangée banale, large de six mètres et profonde de douze. Elle fait partie d'un trio d'habitations que Dupuis construit pour des maîtres d'ouvrages parmi ses connaissances³. La répartition des volumes est elle aussi très simple : un rez-de-chaussée avec entrée et garage, une salle de séjour et une cuisine au premier étage et trois chambres à coucher et une salle de bains au deuxième étage. L'escalier part du vestibule et mène à un hall vitré. Un deuxième escalier, dans le séjour, conduit à l'étage supérieur.

Le raffinement des finitions est frappant. Chaque déplacement, chaque utilisation est subtile, mais aussi élégante et singulière. On ne trouve nulle part d'angle droit ni de solution standard. Il n'y a pas d'élément – cheminée, escalier, lambris, armoire, plafond, éclairage, balcon, poignée de porte, parterre – que Dupuis n'ait dessiné de sa main.

Le résultat n'a rien d'oppressant, comme dans certaines réalisations totales et fusionnelles de l'Art nouveau, où l'architecte crée même les pantoufles des habitants. L'architecture s'y veut au contraire un décor soigné, jamais envahissant et toujours utile – un paysage

d'habitation plein d'entrain, toujours présent, mais qui ne domine jamais l'usage. C'est précisément cela qui vaut à l'œuvre de Dupuis l'étiquette de postmoderne : elle dépasse le fonctionnalisme en faisant de l'architecture l'objet de sa propre création. Geert Bekaert écrit sur un « *postmodernistische mengeling van alle mogelijke stijlen en vormen* » : « *Dupuis wil de architectuur van haar dwangmatigheid, haar zwaartekracht ontdoen, en is zo een verre voorloper van het deconstructivisme.* »⁴

2. LA MAISON MÉDICALE

Lucien Kroll

(Woluwe-Saint-Lambert, 1976) (fig. 2a et 2b)

La Maison Médicale de Lucien Kroll (1927), logement pour étudiants en médecine, est un des plus

célèbres édifices postmodernistes de Belgique. C'est la seule réalisation belge dans la première édition de *The Language of Post-Modern Architecture* de Charles Jencks (1939). Jencks peut même dater le début du postmodernisme : le 15 juillet 1972 marque la mort de l'architecture moderne lorsqu'un complexe d'habitation moderniste des années 1950 est dynamité à Saint-Louis.⁵ Il utilise pour la première fois le terme postmodernisme lors d'un congrès à la *Technische Hogeschool Eindhoven* en 1975⁶, et il a, depuis lors, interprété cette mouvance comme une crise, ou encore comme une tentative de résoudre une crise. Dans les années 1960 et 1970, les architectes se rendent compte que le public n'a absolument plus cure de leurs créations. Si la génération moderniste utilisait encore avec assurance un langage architectural

propre, les architectes de l'après-guerre se retrouvent soudain les mains vides.

Kroll a certes tenté de combler le fossé entre le public et l'architecture par le biais de la participation. La Maison Médicale (*la Mémé*) a été conçue avec les étudiants. Les futurs habitants sont répartis en petits groupes et peuvent se mettre au travail avec du polystyrène expansé. Kroll joue le rôle de « chef d'orchestre » et regroupe les étudiants lorsque les divergences de vues deviennent trop vives. Il en résulte un bâtiment chaotique, où aucune chambre n'est identique à une autre et où doit s'exprimer l'individualité des habitants. Le pluralisme visé est critiqué, tout comme l'égalité supposée entre habitant et architecte et le bâtiment fantasque autant qu'étranger qui doit en être la transposition. « *Participation and individualism have*



▲ Fig. 2b

La Maison Médicale Université catholique de Louvain, Woluwe-Saint-Lambert, arch. Lucien Kroll, 1976.
2a : Vue extérieure (Ch. Bastin et J. Evrard © SPRB) ;
2b : Vue intérieure (© Lucien Kroll).

◀ Fig. 2a

*produced a witty environment, which only lacks normality. One longs for a bit of straight Modernism here»⁷, écrivait Jencks à son sujet. Geert Bekaert se montre négatif au sujet de la tentative de Kroll, qui estime – dans le sillage de mai 68 – être sur un pied d'égalité avec les étudiants, mais les enferme néanmoins dans une forme crispée : «*De inspraak in de vorm van deze architectuur is grotendeels verzonnen, en, zoals de architectuur zelf, een mythe. Of deze architectuur democratischer, vrijer of spontaner is, blijft een open vraag. Ze blijft in haar suggestie**

van improvisatie en in haar procesmatige opbouw een star beeld.»⁸

3. RECTORAT DE LA VUB

Renaat Braem
(Ixelles, 1978) (fig. 3a à 3d)

Reprendre Renaat Braem (1910-2001) dans un aperçu d'architecture postmoderne semble chose improbable. Braem effectue un stage chez Le Corbusier et devient membre des Congrès internationaux d'Architecture moderne. La *Lijnstad* (1934) et la

Dodenstad (1935) sont des fantasmes au sujet d'une réorganisation socialiste de la société. Le quartier du Kiel à Anvers (1951-1958) présente lui aussi pour ainsi dire toutes les caractéristiques de l'architecture résidentielle moderniste : pilotis, espace public, construction à ossature béton, galeries ouvertes et unités d'habitation standardisées.

Pourtant, Braem n'a jamais été un chantre de l'abstraction, de la simplicité et de la répétition. Dès les années soixante, il se lance dans un

jeu de formes biomorphes et dans un langage architectural qui ne suit pas la mécanisation abstraite de la production industrielle, mais s'inspire des formes organiques et naturelles. C'est aussi cela, le postmodernisme : une tentative de ne pas exploiter la technologie, mais de créer une situation en deçà ou au-delà de la logique de l'ère mécanique. En 1971, dans le catalogue de l'exposition La Construction en Belgique, Braem écrit : «*Liefde drukt zich slechts uit in een extra-utilitaire inhoud van de ruimte, gevat in een expressieve vorm. Indien zij niet aanwezig is blijft het gebouw een dode hoop materiaal, zelfs indien dit materiaal constructief en functioneel, in teamwork en met computers verwerkt is.*»⁹

Cette architecture plastique totale en brique et en béton, il la transpose dans des habitations, comme la maison Alsteens à Overijse (1966-1969), mais aussi dans le bâtiment du rectorat de la *Vrije Universiteit Brussel* (1971-1976). La forme se veut symbolique et curative. Le plan est une ellipse, pas un cercle (avec un seul centre, donc moins «dynamique») et certainement pas un carré (summum de l'ordonnement et de la démonstration de force). Dans une tentative passionnelle d'exprimer l'amour à travers l'architecture, Braem recherche une synthèse des arts : il applique des peintures murales, reprend la forme elliptique dans certains détails et imagine un auvent recourbé vers le haut. L'architecture doit être une allégorie de la libération de l'esprit. Ce bâtiment veut avant tout exprimer des valeurs, intégrer et embrasser l'humain. Ou comme le dit Braem en 1969 : «*Onze droom is bemeubeld met welriekende bloemen, onze nachtmeries zijn bevolkt met giftige kristallen. Helaas worden er meer blokkendozen gebouwd dan liefde uitstralende bloems.*»¹⁰



Fig. 4

Carrefour de l'Europe, Bruxelles, projet Team Hoogpoort, 1983 (© Team Hoogpoort).

4. CARREFOUR DE L'EUROPE Team Hoogpoort (Bruxelles, 1983) (fig. 4)

En 1983, l'Académie royale décide de faire du Carrefour de l'Europe l'objet du Concours Bonduelle.¹¹ Le *Carrefour de l'Europe* est l'espace vide devant la gare Centrale, né dans les années 1950 à la suite de l'aménagement de la jonction Nord-Midi, et comblé dans les années 1990 avec des hôtels en style néo-Renaissance. En 1983, tous les participants au concours se concentrent sur la mise en scène du passage de la gare vers la Grand-Place, avec des immeubles, un parc ou – dans un seul projet – un opéra.

Une seule proposition est différente (fig. 4) et elle est écartée par le jury, qui pense qu'il s'agit d'une plaisanterie. Un groupe d'architectes – des noms qui deviendront illustres par la suite, Stéphane Beel (1955), Xaveer De Geyter (1957),

Willem Jan Neutelings (1959) et Arjan Karssenberg (1955) – collaborent au sein du Team Hoogpoort. Le titre de leur projet : «Le triangle en tant qu'*objet trouvé*». En réaction aux éléments contrastés du site, ils suggèrent des «actions minimales avec une efficacité maximale» qui convertissent le Carrefour de l'Europe en «foyer urbain». Les côtés du triangle sont activés sous forme de façade d'accès à des activités existantes ou nouvelles, presque toutes à caractère récréatif, comme un lounge, un parc, un casino, un hôtel, et un bain à remous ou à vapeur. Les espaces infrastructuraux sous la gare sont ouverts jusqu'au niveau du sol. La circulation ferroviaire devient apparente, par exemple dans une ouverture devant la cathédrale Sainte-Gudule. Des tours et un bâtiment public horizontal sont prévus le long des bords du triangle. La place est dotée d'un réseau de billetteries, de magasins de journaux, d'œuvres d'art, de toilettes et de fontaines.



3a ▲



3b ▲

Fig. 3a, 3b, 3c et 3d ▲

Rectorat de la VUB, boulevard de la Plaine, Ixelles, arch. Renaat Braem, 1978 (J. Pollers © VUB).



3c ▲



3d ▲

L'idéalisme des générations précédentes, qui défendaient des valeurs traditionnelles, est remplacé par l'idéal de la métropole bouillonnante et insouciante. Le projet du Team Hoogpoort exprime des idées sur la ville occidentale qui sont devenues monnaie courante depuis les années 1980. L'urbanisme moderniste reposant sur des interventions de grande envergure est remplacé par une approche réaliste et un positionnement modeste. La conviction que les villes ne sont pas fabriquées, mais qu'elles se fabriquent elles-mêmes, ne cesse de se renforcer, et les architectes contemplent ces villes au lieu de les imaginer. Le grand récit de l'urbanisme fait place à des analyses, à des interventions ponctuelles, et à un *urbanisme light* – une évolution que Rem Koolhaas résume en 1995 dans son essai *Whatever happened to urbanism?*, et que Jean-François Lyotard décrète plus généralement en 1979 dans *La condition postmoderne*.¹²

5. SALON ROYAL DU THÉÂTRE DE LA MONNAIE Charles Vandenhove (Bruxelles, 1986) (fig. 5)

Charles Vandenhove (1927) est lui aussi remarqué par Charles Jencks, le pape du postmodernisme. Le Salon royal du Théâtre de la Monnaie est repris dans la sixième édition de *The Language of Post-Modern Architecture* de 1991. Bart Verschaffel a souligné dans une monographie combien Vandenhove n'était pas un simple postmoderniste stylistique. Le cœur de son travail ne réside pas dans la représentation superficielle de symboles, de signes et de références, bien que ces derniers jouent un certain rôle depuis les années quatre-vingt. Ce qui est plus crucial, c'est la tentative de construire une architecture avec des éléments structurants clairs, séculaires et irréductibles. « Comme l'écrivait Jencks, com-

mente Verschaffel, Vandenhove croit effectivement à la constructionnal beauty et articule le travail de l'architecture en décorant « *the traditional points of a building, the doors and windows* », mais contrairement à ce que pensait Jencks, il n'est pas « *like any number of Postmodernists* », préoccupé par un « *historical recall* »¹³.

Vandenhove a néanmoins réalisé quelques œuvres postmodernes, ne fût-ce que par leur caractère temporaire, irréel ou artificiel. Au lieu de bâtiments, il s'agit – pour employer un terme postmoderne à la mode – de *simulacres* : des façades, des intérieurs, des installations, des pavillons ou des constructions, faisant référence à ce que pourrait être un bâtiment. Le plus complexe – et « surréaliste » selon Jencks¹⁴ – est le Salon royal, créé à la demande du directeur de l'opéra, Gerard Mortier. Comme c'est le cas assez souvent chez Vandenhove, la collaboration avec des artistes est déterminante. Sam Francis crée des piliers pour le hall d'entrée et Sol LeWitt décore le sol d'un dessin. Le sol et les boiseries du salon sont



Fig. 5

Salon royal de la Monnaie, place de la Monnaie, Bruxelles, arch. Charles Vandenhove, 1986 (A. de Ville de Goyet, 2005 © SPRB).

ornés de lignes rouges et blanches par Daniel Buren, tandis que Giulio Paolini se charge des sculptures. Le salon est un lieu semi-public précédant la Loge Royale, un intérieur qui ne semble à aucun endroit relié au monde extérieur. Comme le décrit Jef Cornelis, réalisateur d'un film sur l'œuvre de Vandenhove en 1983 : « Le Salon royal se transforme en un lieu clos et souverain, un produit qui ne manifeste rien d'autre que soi-même, tout comme l'objet est l'évidence d'une production »¹⁵. L'architecture se replie sur elle-même, s'auto-expose, et se soumet à un auto-examen silencieux et indéfini. Une exposition est également consacrée au travail de Vandenhove à la Bourse d'Amsterdam en 1986. Le salon y est reproduit à l'identique, y compris la réalisation de Buren : l'architecture devient un objet pouvant être reproduit et déplacé à l'infini. Jan Hoet achète l'installation, qui fait depuis lors partie des archives du SMAK. Buren ne considère toutefois pas cette réplique comme une de ses œuvres et il a stipulé qu'elle ne pourrait jamais être exposée.

6. STÉPHANIE I, PLACE STÉPHANIE Atelier d'Architecture de Genval / André Jacqmain (Saint-Gilles, 1989) (fig. 6a et 6b)

Un ouvrage consacré au travail d'André Jacqmain (1921-2014) et de son Atelier d'Architecture de Genval a été publié en 1988. Dans le chapitre « Style », Jacqmain écrit : « L'architecture aussi a ses modes. Engouement collectif pour tel ou tel formalisme. Aujourd'hui, Postmodernisme. Les revues d'architecture sont pareilles à "Vogue" ou au "Jardin des Modes". Mais au-delà de son décor de circonstance, l'architecture porte en elle notre ambition de durer. (...) Comment éviter la manie du moment? Avoir un dessin hors du temps? Qu'il soit impossible de le dater. »¹⁶

Reste que l'œuvre de Jacqmain porte sur la période où le postmodernisme devient un style luxueux – et non plus une expression de participation et d'expérience ou de culture populaire, mais de pouvoir et de richesse. Dans *La Construction en Belgique*, en 1971, Jacqmain écrit sans retenue : « Voilà pourquoi je n'aime dessiner que pour quelques individualités telles que je les ai lentement reconnues dans le brouillard de tellement de monde sur la terre »¹⁷. L'adieu au langage des formes moderniste et fonctionnaliste bascule dans une architecture désincarnée, exotique, mythomane et renfermée célébrant l'art, la décoration et la beauté. Au sujet de l'habitation pour le collectionneur Urvater à Rhode-Saint-Genèse de 1958, sa réalisation la plus connue, Jacqmain dit en 1988 : « C'est dire que le jour funeste de la vente de la maison, la perte a été totale et que la maison Urvater, le palais Urvater, a été réduit à n'être plus que le logement d'un ambassadeur, toute démesure perdue, à jamais. »¹⁸



Fig. 6a et 6b

Stéphanie I et II, avenue Louise, Bruxelles, Atelier d'Architecture de Genval/André Jacqmain (Saint-Gilles, 1989) (C. Berckmans © SPRB).

L'Atelier de Genval a également construit en ville. Durant les années 1980, il réalise les immeubles de bureaux Stéphanie sur la place du même nom à Bruxelles, sorte de double joyau monumental sur la couronne de l'avenue Louise (fig. 6a et 6b). Après de nombreux procès et protestations, les deux immeubles d'angle du XIX^e siècle sont démolis. Ils sont remplacés par d'imposants colosses, dont l'esthétique est dictée par une aversion pour la simplicité et l'abstraction, et où l'acier et le

verre sont supplantés par la pierre blanche de Bourgogne, le granit noir d'Afrique et l'aluminium. Le carreau revient comme un leitmotiv aléatoire et décoratif, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur. Il en résulte une architecture faste et solennelle encore plus élitaires, déphasée et non conforme à la zone que le fonctionnalisme des années cinquante, contre laquelle elle entend pourtant se démarquer. L'Atelier d'Architecture de Genval a réalisé depuis lors des dizaines de bâtiments à Bruxelles, souvent

non pas en tant qu'architecte, mais, comme il le proclame lui-même, en tant que « consultant esthétique ».

7. GULLIVER II, SWIFT

**Ricardo Bofill,
Constantin Brodzki**
(La Hulpe, 1989) (fig. 7)

L'architecte catalan Ricardo Bofill (1939) adopte une approche similaire avec son Taller de Arquitectura, quoique dans des proportions plus grandes et avec une envergure internationale. Dans *The History of Postmodern Architecture*, Heinrich Klotz parle de son œuvre en des termes qui pourraient s'appliquer aux immeubles de bureaux de la place Stéphanie: « *He has succeeded in producing a sequestered realm that offers a certain refuge from urban chaos. However, the exterior of the complex is fortresslike, deterring, and intimidatingly alien. Here, too, it is*

evident how insignificant the effects of architectonic detailing become once the form as a whole has got out of proportion. Under such conditions, Bofill's baroque (...) colonnades and cornices seem to express despair in the face of the problems of urban planning. »¹⁹ Anna, la compagne de Bofill, est présente au congrès en 1975, où Jencks lance le postmodernisme. Elle y tient un plaidoyer pour l'architecture qui tente de satisfaire les « désirs psychologiques » de l'habitant. La chose est possible, d'après elle, en utilisant « les tissus urbains des formes d'habitat traditionnelles de la société méditerranéenne », et les « objets architecturaux qui accentuent ce tissu tels des signes ou des symboles, comme les palais, les églises, les châteaux et les monuments »²⁰.

En dépit de ces bonnes intentions, cette architecture postmoderne tombe elle aussi, par crainte d'être « ordinaire » et « fonctionnelle », dans

une imagination extravagante et dans une grandiloquence coupée de toute réalité sociale ou historique. Le résultat s'apparente, selon l'historien de l'architecture Kenneth Frampton, à « *a Populism whose ultimate aim is not to provide a liveable and significant environment but rather to achieve a highly photogenic form of scenography* »²¹. On peut en dire de même à propos du seul bâtiment que Bofill a réalisé en Belgique: le complexe de bureaux SWIFT de 1989, vaste de 35.000 m², au sud de la périphérie bruxelloise, dans un parc paysager à La Hulpe, réalisé en collaboration avec Constantin Brodzki (1924), qui avait déjà construit plus tôt pour SWIFT sur le même site. Ici aussi, l'architecture est une mise en scène, surtout par le plan parfaitement symétrique, la répétition infinie des piliers en béton et le gigantesque atrium central transparent, où tout brille et se reflète à tel point que l'espace semble être sous eau.

Fig. 7

Gulliver II, SWIFT, avenue Adèle 1, La Hulpe, arch. Ricardo Bofill, Constantin Brodzki (La Hulpe, 1989) [© Ricardo Bofill, taller de arquitectura].



Fig. 8a et 8b

Hôtel Radisson Blue Royal, rue du Fossé aux Loups 7, Bruxelles, arch. Michel Jaspers, Jaspers-Eyers, 1997 (T. D'haenens © Jaspers-Eyers – AAU).



8. RADISSON BLUE ROYAL HOTEL

Michel Jaspers
(Bruxelles, 1997) (fig. 8a et 8b)

La recherche de pertinence, de lisibilité et de popularité qu'a déclenchée l'architecture postmoderne entraîne assez paradoxalement aussi son déclin. Le désir de faire une différence par rapport aux recettes modernistes et aux théories critiques ne fait plus la différence depuis les années 1980. Le postmodernisme est évident sur le plan stylistique et conceptuel, et il perd de sa valeur innovante ou critique. Quiconque attend de l'architecture une contribution intellectuelle

à la culture ne peut que rejeter le postmodernisme en prenant position et en opérant des choix d'une autre manière.

Un des bureaux qui illustrent ceci est celui de Michel Jaspers (1935), cogérant avec John Eyers de Jaspers-Eyers. Aucun autre bureau n'a déterminé à ce point l'image de la Belgique dans le pays et à l'étranger. Rien qu'à Bruxelles, ils ont notamment signé l'immeuble à appartements

Le Toison d'Or, l'aéroport, le Parlement européen, la tour *Belview*, le quartier général de Mercedes, les annexes du Palais de Justice, le quartier général de Proximus, les Belgacom Towers, le ministère des Finances, l'immeuble du Conseil des ministres européen, la tour Dexia, le *Boudewijngebouw*, le ministère des Affaires étrangères et le ministère de la Communauté flamande. Si le centre commercial U-Place de Machelen se concrétise malgré tout, cela se fera sur la base de plans des mains de Jaspers-Eyers.

Il est toutefois impossible de dire ce que ces réalisations ont en commun. *Anything goes* – un des slogans du postmodernisme – est tout à fait d'application à cette « œuvre », où les décisions architecturales sont immunisées contre les considérations urbaines ou qualitatives et sont dictées exclusivement par la faisabilité, l'efficacité et les lois du marché. Comme le dit Michel Jaspers en 2006: « *Het komt er altijd op neer om bouwtoelatingen te krijgen, daar draait het werk van de architect om. Niemand wacht op bouwopdrachten. Onze klanten weten ons wel te vinden. En wij gaan hen ook opzoeken als we vernemen dat er kansen zijn.* »²². Fin des années 1990, Jaspers construit le *Radisson Blue Royal Hotel*, en collaboration avec l'Atelier d'Architecture et d'Urbanisme. Il est interchangeable ? avec d'autres projets du bureau, parce qu'il réduit l'architecture à un fastueux décor théâtral, d'une part, et à un exercice architectural efficace et rentable, de l'autre.

9. JEUGDTHEATER BRONKS

**Martine De Maeseneer
Architecten**
(Bruxelles, 2009) (fig. 9a et 9b)

Le dernier mouvement en date dans l'architecture postmoderne est le déconstructivisme. En 1988,



Fig. 9a et 9b

Jeugdtheater Bronks, rue du Marché aux Porcs 15-17, Bruxelles, arch. Martine De Maeseneer Architecten, 2009 (© Filip Dujardin).

Philip Johnson et Mark Wigley organisent l'exposition *Deconstructivist Architecture* au MoMA à New York. Le vocabulaire moderniste n'y est pas tant rejeté, mais critiqué, déformé et « déconstruit ». En Belgique, Martine De Maeseneer (1962) est une des créatrices théoriquement érudites qui se rallie à cette tradition. De Maeseneer veut faire exister l'architecture en tant que langue, et critiquer cette langue, la saboter ou la dérégler. Au sujet de la maison Cabrio de 1992 à Meise, elle écrit : « *In dit huis wordt de de-objectificatie-methode manifest in de schaalver-*

groting van de toegepaste elementen die de traditionele woning uitmaken. Schouw, muur, raam, dak, cel, worden geconcretiseerd op een enkelvoudige, karikaturale en idiosyncratische manier zoals men dit in de kindertekening terugvindt. »²³

Le plus grand bâtiment public de MDMA (l'acronyme de son bureau, allusion ludique à l'abréviation du principe actif de l'ecstasy) est le **Jeugdtheater Bronks**, rue Marché aux Porcs, un projet de 2002 réalisé en 2009. Tout, dans ce bâtiment, est pensé et peut être interprété

comme un jeu incessant de codes, de fonctions et d'éléments architecturaux. Par le refus des typologies théâtrales classiques, les volumes restent indéterminés et étranges, comme le long, étroit et haut foyer (généralement vide) du côté rue, séparé du reste du bâtiment. Rejeter la tradition moderne pour parvenir à de meilleurs résultats, tel est l'espoir qui sous-tend l'opposition à l'architecture proprement dite. En même temps, la distinction entre le bien et le mal, entre la critique et l'acceptation, est mise en valeur. Le théoricien américain Robert Somol décrit la situation comme suit : « *In het zwendelwerk van De Maeseneer, waarin "zien" vaak expliciet tegenover "weten" wordt gesteld, lijkt de vraag of er sprake is van eerlijke of oneerlijke taal, van goede of slechte vorm, niet langer aan de orde : er is een kortsluiting ontstaan tussen de traditionele kritische handeling van het identificeren van bronnen en het aanwijzen van tegenstellingen.* »²⁴ L'architecture n'offre donc plus une meilleure alternative, mais montre inlassablement qu'il n'existe vraiment pas de bonnes solutions aux problèmes urbanistiques.

10. SIÈGE DE BNP PARIBAS FORTIS BANK Baumschlager Eberle (Bruxelles, 2013)

(fig. 10a, 10b et 10c)

L'affirmation –il n'y a pas de différence entre approprié et inapproprié, honnête et malhonnête, bien et mal– est la caractéristique la plus fondamentale et la plus tenace du postmodernisme, en architecture et au-delà. Plus qu'un style historisant, monumental et reconnaissable, c'est cela qui subsiste de cette époque et de la seconde moitié du vingtième siècle : la conviction qu'au moins chacun a un peu raison, que ce qui est populaire ne peut pas être mauvais, et que

faire la différence avec l'architecture n'a pas de sens, pas plus que d'apporter des différences critiques dans la production architecturale proprement dite. Cette caractéristique finalement essentielle et durable, Fredric Jameson l'avait déjà relevée, lorsqu'il s'exprimait au sujet de : « *the position of the cultural critic and moralist; the latter, along with all the rest of us, is now so deeply immersed in postmodernist space, so deeply suffused and infected by its new cultural categories, that the luxury of the old-fashioned ideological critique, the indignant moral denunciation of the other, becomes unavailable.* »²⁵

Il semble bien en effet, y compris à Bruxelles aujourd'hui, que tout y est plus que jamais possible, mais que tant les arguments, les idées et les discussions manquent pour rendre des jugements au sujet de l'urbanisme et de l'architecture. La chose apparaît par exemple lorsque, voici quelques années, BNP Paribas Fortis décide de remplacer son siège social du parc de Bruxelles, juste à côté du Palais des Beaux-Arts de Victor Horta. Le bâtiment existant a été conçu dans les années 1960 par Hugo Van Kuyck. Un concours d'architecture est organisé en 2013 en collaboration avec l'architecte du Gouvernement bruxellois, auquel participent notamment Samyn & Partners, Sauerbruch Hutton et Dominique Perrault. C'est finalement la proposition du bureau autrichien Baumschlager Eberle qui est retenue. Le critique architectural Martin van Schaik écrit au sujet du projet gagnant : « *Het vervangt het topologisch gelaagde ontwerp van Van Kuyck door een groot, hoogverdicht stadsblok: een rooilijnextrusie met nogal smalle, diepe patio's en buitengevels met verticale ribben in wit geprefabriceerd beton. Het gebouw is een enorme gestreepte kolos, die zich aan de zijde van Horta's Bozar enkele frivoliteiten permitteert maar verder*



Fig. 10a, 10b et 10c

BNP Paribas Fortis Bank HQ (projet 2013 – encore aucune demande de permis de bâtir) Baumschlager Eberle, 2013 (© baumschlager eberle).

weinig doet om zijn enorme schaal te cacheren.»²⁶ Baumschlager Eberle réalise de grands édifices publics de par le monde, comme l’*Algemeen Ziekenhuis Groeninge* de Courtrai en Belgique et la tour IMEC de Louvain. La majeure partie, pour ne pas dire la totalité de l’énergie et de l’attention est consacrée à la conception de la façade – généralement une construction de haute technologie qui doit rendre le bâtiment acceptable pour les riverains directs, mais dont l’effet ou la perception est difficile à évaluer sur les images informati-ques. Les architectes parlent de la «durabilité» inévitable, des «lignes fluides et de la façade inté-grée» et de la «délicate et élégante structure portante»²⁷. Architecture postmoderne ? Populaire ou élitaire ? S’agissant d’un bâtiment de ces dimensions, et avec un tel impact, les enjeux devraient être d’une autre ampleur, et cela vaut aussi pour l’ar-chitecture contemporaine en géné-ral. «*We may eventually realize that if the ‘post’ in postmodernism means anything, conclut le théoricien de l’ar-chitecture Reinhold Martin dans son ouvrage Utopia’s Ghost. Architecture and Postmodernism, Again de 2010. It means learning to live with ghosts, including the ghosts of futures past and present, the ghosts of others alive and dead, and with them, the ghosts of our former selves. It means, in other words, learning to think the thought called Utopia again.*»²⁸

Traduit du Néerlandais

NOTES

1. J. JAMESON, F., *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham NC, Duke University Press, 1991, p. 39. «[L]’aspect populiste de la rhétorique de défense du postmoder-nisme contre l’austérité élitiste (et uto-pique) des grands modernismes archi-tecturaux: autrement dit, on affirme en général que ces nouveaux immeubles sont, d’une part, des œuvres populaires et, d’autre part, qu’ils respectent le style local du tissu urbain américain; c’est-à-dire qu’ils ne cherchent plus à introduire, comme le faisaient les chefs-d’œuvre et les monuments du haut modernisme, un langage différent, distinct et soutenu, un nouveau langage utopique, dans le système des signes clinquant et commercial de l’environ-nement urbain, mais qu’ils visent, au contraire, à parler précisément ce lan-gage, en se servant de son vocabulaire et de sa syntaxe.»

2. BONTRIDDER, A., « Jacques Dupuis et la notion de modernité », in COHEN, M., THOMAES, J., *Jacques Dupuis l’architecte*, Bruxelles, La Lettre volée, 2000, p. 2.

3. COHEN, M., THOMAES, J., *op. cit.*, p. 174-175.

4. BEKAERT, G., *Hedendaagse architectuur in België*, Lannoo, Tielt, 1995, p. 61-62. «...un mélange “postmoderniste” de tous les styles et de toutes les formes possibles : Dupuis veut, en lointain pré-curseur du déconstructivisme, libérer l’architecture de son aspect inéluctable et de sa pesanteur.»

5. HADDAD, E., « Charles Jencks and the historiography of Post-Modernism », *Journal of Architecture*, 4, 2009, p. 493-510.

6. VAN GERREWEY, C., « De architecturale verbeelding tussen 1975 en 1980 », *De Witte Raaf*, 155, 2012, p. 10-11.

7. JENCKS, C., *The Language of Post-Modern Architecture*, Academy Editions, Londres, 1977, p. 106. « La participation et l’individualisme ont généré un envi-ronnement plein d’esprit, auquel il ne manque qu’une touche de normalité : un rien de pur modernisme.»

8. BEKAERT, G., *op. cit.*, p. 96. « La partici-pation à la forme de cette architecture ne fut en grande partie qu’une illusion, un mythe à l’image de l’architecture. Il reste à savoir si cette architecture est plus démocratique et plus libre. Dans sa suggestion d’improvisation et de construction progressive, elle demeure une image fixe.»

9. BRAEM, R., « Poging tot ontleding van een wordingsgang. Braem 1930-1970 », in BEKAERT, G., STRAUVEN, F., *La Construction en Belgique 1945-1970*,

Bruxelles, Confédération nationale de la Construction, 1971, p. 280. « L’amour ne s’exprime que dans un espace extra-uti-litaire saisi sous une forme expressive. S’il n’apparaît pas dans l’édifice, ce dernier se trouvera réduit à un tas de matériau inerte même si ce matériau est travaillé d’une manière constructive et fonctionnelle, en équipe et à l’aide d’ordinateurs.»

10. BRAEM, R., « De Art Nouveau en wij », *Mededelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België. Klasse der Schone Kunsten*, 1, 1969, p. 6. « Notre rêve est peuplé de fleurs odorantes, nos cauchemars de cristaux empoisonnés. Hélas, on construit plus de boîtes de blocs que de bouquets exhalant l’amour.»

11. VAN GERREWEY, C., « Amnesty for the City: the Hoogpoort design for the Carrefour de l’Europe in Brussels [1983] », *Journal of Architecture*, 3, 2014, p. 435-453.

12. LYOTARD, J.-F., « La condition postmo-derne : rapport sur le savoir », Paris, Éditions de Minuit, 1979 ; KOOLHAAS, R., « Whatever happened to urba-nism ? », in OMA/Rem Koolhaas, Bruce Mau, *S, M, L, XL*, Rotterdam, 010 Publishers, p. 959-971.

13. VERSCHAFFEL, B., *Charles Vandenhove. Architecture / Architectuur 1954 – 2014*, Tielt, Lannoo, 2014, p. 24-25.

14. JENCKS, C., *The Language of Post-Modern Architecture. Sixth Edition*, Academy Editions, Londres, 1991, p. 159. Vandenhove croit en effet, « Verschaffel écrit, comme l’explique Jencks, en la beauté constructive », et articule son architecture en décorant « les points de transition du bâtiment, les portes et les fenêtres ». Mais il ne semble pas, contrairement à ce que pensait Jencks, « concerné par le rappel historique ».

15. CORNELIS, J., « Le Salon Royal », in CULOT, M. (red.), *Charles Vandenhove : projets choisis*, Bruxelles, Archives d’Architecture Moderne, 1986, p. 62.

16. JACQMAIN, A., « Stijl », in JACQMAIN, A., DE LOZE, P., *Over architectuur*, Gent, Snoek-Ducaju & Zoon, 1988, p. 57.

17. JACQMAIN, A., « Omtrent het forma-lisme der architectuur in België, van bij de Pepiniden tot op onze dagen, enkele dagboeknotities », in BEKAERT, G., STRAUVEN, F., *op. cit.*, p. 325.

18. JACQMAIN, A., « Welke afmeting? », in JACQMAIN, A., DE LOZE, P., *op. cit.*, p. 101.

19. KLOTZ, H., *The History of Postmodern Architecture*, Cambridge, MIT Press, 1988, p. 429. « Il est parvenu à produire un royaume séquestré offrant une

sorte de refuge par rapport au chaos de la ville. Reste que l’extérieur du complexe a quelque chose d’une forteresse, de dissuasif, d’étranger et d’intimidant. Il est évident, ici aussi, à quel point les effets des détails archi-tecturaux deviennent insignifiants dès que la forme perd, dans sa globalité, tout sens des proportions. Dans ces conditions, les colonnades et corniches [...] baroques de Bofill semblent exprimer le désespoir face aux problèmes de l’urbanisme.»

20. VAN GERREWEY, C., « De architectu-rale verbeelding ..., *op. cit.*, p. 10.

21. FRAMPTON, K., « Prospects for a Critical Regionalism », *Perspecta*, 20, 1983, p. 150. « ...un populisme dont le but ultime n’est pas de pourvoir à un environnement vivable et porteur de sens, mais de parvenir davantage à une forme hautement photogénique de scénographie.»

22. BINST, J.-M., « Brussel en architec-tuur: Michel Jaspers », *Brussel Deze Week*, 21 avril 2006. « Tout consiste sys-tématiquement à obtenir des permis de bâtir, c’est cela le travail de l’archi-tecte. Personne n’attend vraiment les marchés de construction. Nos clients savent comment nous trouver et pour notre part, nous allons les chercher lorsque nous apprenons qu’il y a des opportunités.»

23. DE MAESENEER, M., « Cabrio huis: de-objectificatie », in DE MAESENEER, M., VAN DEN BRANDE, D., SOMOL, R. E., *Martine De Maeseneer. The Indivisible Space*, Antwerpen, deSingel, 1993, p. 28 ; « Dans cette maison, la méthode de la “désobjétisation” se manifeste dans l’accroissement d’échelle des éléments appliqués qui constituent traditionnellement l’habi-tation. Cheminée, mur, fenêtre, toit, unité sont concrétisés d’une manière singulière, caricaturale et personnelle, semblable au dessin d’un enfant.»

24. SOMOL, R. E., « Real abstract, escroquerie, “parole”, et le “Chicago frame” », *Idem*, p. 9. « Dans le bricolage de De Maeseneer, où “voir” est souvent opposé explicitement à “savoir”, la question de savoir s’il s’agit d’un langage honnête ou malhonnête, d’une bonne ou d’une mauvaise forme, n’est plus de mise : il s’est produit un court-circuit entre l’identification critique traditionnelle des sources et la mise en valeur de contradictions.»

25. JAMESON, F., *op. cit.*, p. 46. « la position du critique culturel et du moraliste ; ce dernier, comme nous tous, est à présent à ce point immergé dans l’espace postmoderniste, à ce point baigné et contaminé par ses nouvelles catégories culturelles, que le luxe de la critique idéologique vieille école, la dénonciation morale indignée de l’autre, devient inacceptable.»

26. VAN SCHAİK, M., « Les tours de Bastin – Bouwmeester in oor-logstijd », <http://www.archined.nl/2014/10/les-tours-de-bastin-bouwmeester-in-oorlogstijd>. « Il remplace le projet topologique de Van Kuycck par un grand bloc urbain hermétique : une extrusion de l’ali-gnement avec des patios étroits et profonds et des façades extérieures faites d’arêtes en béton préfabriqué blanc. Le bâtiment est un énorme colosse rainuré qui se permet quelques frivolités à côté du Bozar de Horta, mais qui par ailleurs ne fait pas grand-chose pour cacher son énorme masse.»

27. <http://www.baumschlager-eberle.com/en/competitions/current-com-petitions/details-of-competition/challenge/montagne-du-parc.html>

28. MARTIN, R., *Utopia’s Ghost. Architecture and Postmodernism*, Again, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010, p. 179. « Nous pouvons finalement réaliser que si le préfixe “post” de “postmo-dernisme” a un quelconque sens, il signifie apprendre à vivre avec des fantômes, y compris les fantômes de visions d’avenir passées et présentes, les fantômes d’autres, vivants ou morts, et avec eux, les fantômes de ce que nous avons nous-mêmes été. En d’autres termes, cela signifie apprendre à revisiter cette pensée appelée Utopie.»

Popular or elitist?

Ten examples of postmodern architecture in Brussels

What is postmodern architecture? The answer is simple: it is architecture postdating the Modernist Movement - following the mythic and heroic generation of the interwar period, in which Le Corbusier, Mies van der Rohe and Frank Lloyd Wright were the key players. Postmodern architecture is no longer concerned with resistance or contrast between new and old. The dream of improving the city and the world through architecture and urban planning has been abandoned and replaced by a pragmatic, efficient approach, the conflicting manifestations of which can indubitably be found in post-war Brussels.

The definition of postmodern architecture as a style – the luxurious architecture of big business and keeping up appearances, with historicised façades and a stately presentation – is adopted by countless office buildings and hotels. It is these buildings that have given postmodernism a bad name. Architects also distanced themselves from modernist architecture in other ways, however, for example by enlivening the visual style from the inside out, by involving residents in the design process, by building expressively and symbolically, or by optimistically embracing the late twentieth century metropolis. In all of these circumstances architecture hovers somewhere between popular and populist approaches. Instead of confronting society with new possibilities or revolutionary visions of the future, architects seek to connect with the ‘reality’ of the city and of life.